

FRANZ SCHUBERT

Trios OP.99 & 100

TRIO WANDERER

● harmonia
mundi



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

CD 1

- Trio no. 1** op.99, D.898
B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur
- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | Allegro moderato | 15'02 |
| 2 | Andante un poco mosso | 9'47 |
| 3 | Scherzo (Allegro) | 6'36 |
| 4 | Rondo (Allegro vivace) | 8'57 |
- 5 | **Notturmo**, D.897
E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur 8'53

CD 2

- Trio no. 2** op.100, D.929
E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur
- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | Allegro | 12'14 |
| 2 | Andante con moto | 9'42 |
| 3 | Scherzando (Allegro moderato) | 6'44 |
| 4 | Allegro moderato | 13'20 |
- 5 | **Sonata** , D.28 (Allegro)
B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur 7'22

Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violin*

Raphaël Pidoux, *cello*

Vincent Coq, *piano*

L'évolution artistique de Schubert est indissociable de la haine amoureuse qu'il voue à sa redoutable idole : Beethoven, dont l'ombre démesurée plane en permanence au-dessus de lui tandis qu'il explore le champ immense de la musique instrumentale. Qu'il s'agisse des symphonies, des sonates pour piano ou des quatuors à cordes, il devait lutter longtemps contre l'héritage beethovénien, ce fardeau qui accabla les générations suivantes – de Schumann à Mahler en passant par Brahms. La difficulté éprouvée par Schubert à conquérir son autonomie tant dans les moyens d'expression que dans les procédés formels est attestée non seulement par la célèbre question : *Qui peut encore écrire après Beethoven ?*, mais encore par un grand nombre de fragments. Schubert ne cesse d'écarter des manuscrits inachevés, doutant de la viabilité de leur conception, pour se réfugier dans un univers apparemment inoffensif : celui des œuvres de circonstance, des danses et des marches.

Il n'est donc pas étonnant que dans le domaine du trio avec piano, genre défini par Haydn et amené par Beethoven à son point de perfection, Schubert ait mis longtemps à surmonter la déception causée par la tentative balbutiante qu'Otto Erich Deutsch répertorie dans son catalogue sous le n°28, et que le compositeur lui-même devait considérer comme un pitoyable échec. Nonobstant quelques élans dramatiques, cet *Allegro en si bémol majeur*, composé en 1812 alors que son auteur était encore interne au collège impérial de Vienne, et publié seulement en 1923, est encore largement tributaire du langage de Mozart et de Haydn : il reste conventionnel dans le traitement de la forme sonate (avec toutefois un développement étonnamment marginal) et n'accorde pas une grande autonomie au violoncelle. Quant au *Nocturne en mi bémol majeur*, écrit sans doute en 1827, on peut, bien qu'il s'agisse d'une œuvre de la maturité, le considérer comme une partie d'un tout ; il n'est pas impossible qu'il s'agisse de la première esquisse d'un mouvement lent destiné au trio avec piano D.898. Ce n'est pas par hasard que le climat et la structure de cet adagio en cinq parties rappellent le mouvement lent du célèbre quintette à cordes D.956. À la mélodie méditative de l'introduction, qui se retrouvera dans la conclusion, la partie centrale oppose, en un véritable antagonisme dialectique, un hymne exalté dans une tonalité éloignée, hymne dont l'écho – et c'est là un trait sublime – est encore perceptible dans la reprise condensée du thème principal.

Imagine-toi un homme, écrivait Schubert en mars 1824 à son ami le peintre Leopold Kupelwieser, dont la santé est ébranlée à jamais et qui, à force de s'en désespérer, fait tout pour aggraver son état au lieu de l'améliorer ; imagine-toi un homme, dis-je, dont les plus brillants espoirs ont été

anéantis ; à qui les joies de l'amour et de l'amitié n'apportent rien d'autre que les plus atroces souffrances, dont l'enthousiasme pour le beau menace de disparaître (du moins dans la mesure où il est productif), et demande-toi si cet homme n'est pas bien malheureux, bien misérable ?

À première vue, et à l'inverse de ce que l'on constate pour les cycles de lieder de la maturité, la sombre mélancolie qui se fait jour dans ces lignes et qui – exacerbée par la solitude de l'homme, l'isolement de l'artiste, l'affaiblissement du corps – peut aller jusqu'au supplice sans toutefois jamais s'avérer paralysante, ne semble nullement grever ces chefs-d'œuvre du genre que sont les grands trios avec piano D.898 et D.929. Mais une observation plus attentive permet de déceler une série d'indices qui trahissent le déchirement intérieur, et la fragilité d'un optimisme apparent. C'est là une de ces ambiguïtés qui opposèrent longtemps un obstacle insurmontable à la compréhension générale des œuvres de Schubert.

On sait aujourd'hui que le *Trio en si bémol majeur* D.898, le premier d'après son numéro de catalogue, mais composé sans doute après le D.929, ne fut pas exécuté du vivant du compositeur. Le style de la maturité y triomphe dans l'aisance souveraine avec laquelle Schubert appréhende la spécificité de la musique de chambre ; l'éloquente autonomie des instruments s'y allie sans heurts à une texture polyphonique d'une surprenante densité. L'allegro moderato du premier mouvement démarre gaiement dans un tempo rapide, et le contraste avec la cantilène exposée par le thème secondaire est une incontestable réminiscence des procédés d'exposition consacrés par les sonates classiques. Mais la phrase singulièrement méditative qui, après un déconcertant silence, clôt l'exposition, ne doit rien qu'à Schubert. Les questions qu'elle pose amènent, dans le développement ultérieur, des distorsions de la structure harmonique qui conduisent à un paroxysme dramatique inattendu. Cet allegro semble réfuté par l'andante dont le matériau mélodique fermé sur lui-même, tout empreint de mélancolie et de résignation douce, exhale une sérénité à peine ébranlée par les brefs soubresauts de la partie centrale en *ut* mineur. Le scherzo énergique aux rythmes enchevêtrés est un clin d'œil à Beethoven, mais la mélodie l'emporte à nouveau dans le trio, dont la simplicité masque une harmonie complexe. Un véritable labyrinthe harmonique s'ouvre dans le rondo final, où un thème facétieux d'une apparente naïveté s'égaré dans des tonalités de plus en plus éloignées. Allié à un rythme asymétrique et capricieux, il met à rude épreuve les attentes de l'auditeur. De toutes les pages pour musique de chambre composées dans les dernières années, aucune ne montre avec plus d'insistance cette antithèse entre l'être et le paraître qui caractérise la pensée schubertienne.

À l'automne 1827, rentrant de Graz où il avait séjourné dans la famille de son ami l'avocat Karl Pachler, Schubert couche sur le papier les premières notes du *Trio en mi bémol majeur* D.929. L'allegro initial – que Robert Schumann dépeint comme *l'apparition d'une divinité courroucée*, et qualifie éloquentement d'*actif, viril, dramatique* – captive par une emphase stupéfiante, dont seuls les mouvements extrêmes de la grande *Symphonie en ut majeur* offrent un autre exemple. L'exposition, avec ses trois thèmes fortement contrastés, bouillonne littéralement de verve et d'idées. Les moments de détente ne durent pas ; même la mélodie chantante du deuxième thème secondaire devient dans le développement la source d'un formidable dynamisme qui culmine dans l'extase du *fortissimo*. Dans l'andante qui suit, Schumann voyait *un soupir qui voudrait s'enfler jusqu'à l'angoisse*. De fait, le thème principal, marche nostalgique dont les métamorphoses se font de plus en plus inquiétantes et sinistres, brosse un portrait saisissant de ce voyageur désespéré qui hante la musique de Schubert. Après un scherzo qui s'efforçait de ramener la gaieté, il revient comme un écho lugubre dans l'ample rondo conclusif, soulignant le caractère cyclique de l'architecture d'ensemble. Et ce même thème fait des incursions mordantes dans un finale dont la physionomie, d'abord aimable, se déforme peu à peu, le sourire initial le cédant progressivement à la grimace d'une exaltation forcée. Mais c'est lui aussi qui fournit à Schubert la matière d'une coda radieuse dont l'optimisme manifeste laissait sans voix Schumann lui-même.

Le *Trio en mi bémol majeur* eut l'honneur de figurer à l'affiche du premier et unique concert public que Schubert ait jamais organisé pour y présenter ses œuvres. Le 26 mars 1828, le célèbre violoniste Ignaz Schuppanzigh l'interprétait en compagnie du violoncelliste Joseph Linke et du pianiste Karl Maria von Bocklet dans les locaux du Musikverein, un an jour pour jour après la mort de Beethoven. *La salle était comble*, rapporte Eduard von Bauernfeld, auteur de comédies et ami de Schubert, *chaque morceau fut salué par un tonnerre d'applaudissements, le compositeur rappelé d'innombrables fois. Le concert rapporta un bénéfice net de presque huit cents gulden, ce qui, à l'époque, passait pour une somme. Mais l'essentiel, c'était que Schubert avait trouvé son public ; il était plein de courage et d'énergie*. Un triomphe tardif, donc. Trop tardif, certainement. Il est vrai que le trio si bien accueilli fut édité six mois plus tard par Probst à Leipzig, seule pièce de musique de chambre à être gravée du vivant de Schubert, qui allait mourir le 19 novembre. Mais le compositeur, n'ayant jamais connu le succès qu'il méritait, refusa de faire précéder son œuvre de la dédicace demandée par l'éditeur : *Cette œuvre ne sera dédiée à personne*, précisa-t-il amèrement, *si ce n'est à ceux qui y trouvent du plaisir*.

ROMAN HINKE
Traduction : Brigitte Hébert

The vast shadow of Beethoven and the consequent love-hate relationship with his mighty idol dogged every step of Schubert's artistic development in the broad field of the instrumental forms. Whether in his symphonies, piano sonatas or string quartets, he struggled for a long time with the crushing burden that Beethoven's legacy had laid on all succeeding generations of composers from Schumann and Brahms to Mahler. The large number of fragments confirms this toiling quest for personal means of expression and formal solutions, as does the oft-quoted remark, 'Who is capable of doing anything more after Beethoven?'. Schubert was constantly putting unfinished manuscripts aside, uncertain of the soundness of their musical conception, and taking refuge in the seemingly secure world of occasional compositions, dances and marches.

It is, therefore, hardly surprising that in the field of the piano trio, too, the form established by Haydn and borne to impressive fruition by Beethoven, it would be a long time before Schubert got over the disappointment in the early, and in his eyes lamentably unsuccessful first effort that bears the number 28 in Otto Erich Deutsch's catalogue of his works. This 'Sonata', an *Allegro in B flat major*, written in 1812 during his student years at the Vienna Stadtkonvikt and not published until 1923, is, in spite of its frequent dramatic outbursts, still very much in the idiom of Mozart and Haydn. It remains conventional in the treatment of the sonata form (with a strikingly marginal development section) and the cello is still given very little independence.

Although a mature work *par excellence*, the so-called *Notturmo in E flat major* (D 897), probably written in 1827, must also be regarded as a torso, as part of a work planned in several movements – possibly the original sketch for a slow movement of the Piano Trio D 898. The mood and formal concept of this Adagio in five sections are very reminiscent of the slow movement of the famous String Quintet (D 956). The quiet meditateness of the melodic lines of the opening section (which also forms the piece's concluding section) is placed in strong dialectic contrast to the hymn-like, agitated sonorities of the harmonically distant middle sections, whose tension spills over with sublime effectiveness into the abbreviated recapitulation of the main idea.

In March 1824 Schubert wrote in a letter to his friend, the painter Leopold Kupelwieser, 'Imagine a man whose health will never be right again, and who in sheer despair over this ever makes things worse and worse instead of better; imagine a man, I say, whose most brilliant hopes have perished, to whom the happiness of love and friendship have nothing to offer but pain, at best,

whose enthusiasm (at least of the stimulating kind) for all things beautiful threatens to disappear, and I ask you, is that not a miserable, unhappy being?'. Unlike in the late song cycles, the dark, often tormenting, and yet never paralysing melancholy of his last years referred to in these lines – a melancholy aggravated by loneliness, artistic isolation and physical debility – does not at first sight seem to have affected his masterpieces in the genre, the two great Piano Trios D 898 and 929. But, on closer examination, we will find here, too, indications of the inner strife and instability of an apparently cheerful mood – ambiguities that eventually, like insurmountable hurdles, stood in the way of a widespread and understanding reception of Schubert's music.

For instance, we now know for certain that the Trio in B flat major (D 898), which in spite of its earlier catalogue number, was probably written after D 929, was not performed during the composer's lifetime. In this work Schubert's mature style manifests itself in a magnificent mastery of the chamber music structure in which the eloquent independence of the three instruments is fused into an unequivocal alliance with the surprisingly dense polyphonic texture. The opening *Allegro moderato* takes off in a joyfully light-hearted mood and leads into the contrasting section of a song-like secondary subject according to the unmistakable layout of the classical sonata exposition. But then, after a disturbing full pause, the hesitant resumption of the strangely reflective concluding group is utterly Schubertian. It raises questions that lead to considerable upheavals in the harmonic articulation of the following development section, thereby creating an unexpectedly dramatic climax. The *Andante* is in complete opposition in which the gravely melancholy, resigned melodic material circling about itself exudes a tranquillity that is barely ruffled by the brief C minor outbursts of the middle section. Rhythmically contorted and temperamental in tone, the Scherzo casts another sidelong glance at Beethoven, but once more gives pride of place to pure melody in the simple, although harmonically enigmatic trio section. A veritable harmonic maze is opened in the concluding rondo. A seemingly ingenuous, cheerfully playful principal theme is led into increasingly distant tonalities, which combined with capricious, asymmetrical rhythms put the conventional expectations of the listener to a hard test. None of Schubert's late works of chamber music offers so perfect an opportunity for a penetrating study of the characteristic dichotomy of illusion and reality.

After returning from a visit to the family of his friend, the lawyer Karl Pachler in Graz in the autumn of 1827 Schubert began writing out the Piano Trio in E flat major (D 929). The opening *Allegro* – described by Robert Schumann as a 'furious meteor', confirmed by the eloquent

attributes of 'active, virile, dramatic' – has an arrestingly emphatic quality that can be found only in the outer movements of the Great C major Symphony. The exposition presents three very contrasting themes and virtually overflows with inventive eloquence. The moments of respite are no more than episodic and even out of the cantabile second subordinate theme Schubert draws enormously intense power in the *fortissimo* dynamic ecstasy of the development section. Schumann saw in the following *Andante* 'a sigh that would seem to raise itself to anguish of the heart'. And, indeed, the march-like pace of the yearning main theme that in the course of the movement is persistently subjected to increasingly sinister, despondent metamorphoses, depicts a particularly striking image of the disconsolate Wanderer we are constantly meeting with in Schubert's music. It is this theme, too, that, after the attempted reconciliation of the Scherzo, returns as a significant episode, like a brooding flashback, in the broadly expansive sonata-rondo of the finale and reinforces the cyclic idea of the architectural structure. It forms trenchant interpolations in a last movement whose initially amiable mien is more and more frequently distorted by a kind of grim exuberance. None the less, Schubert manages to extract from it the material for the radiantly exalted coda whose affirmative gesture left even Schumann speechless.

The E flat major Trio had the privilege of being included in the programme of the only public concert of his own works that Schubert ever organised. On 26 March 1828 the famous violinist Ignaz Schuppanzigh together with the cellist Joseph Linke and the pianist Carl Maria Bocklet gave its first performance in the Austrian Musikverein's facilities in the house Zum roten Igel unter den Tuchlauben on the very day of the first anniversary of Beethoven's death. 'The hall was crammed,' his friend, the playwright Eduard von Bauernfeld reported, 'every single piece was enthusiastically applauded, the composer was called to come forward innumerable times. The concert yielded a net profit of nearly eight hundred guilders, which at the time was a considerable sum. The main thing, however was that Schubert had found his audience and was filled with the highest hopes.' A late triumph. Too late, to be sure. And yet, half a year later the acclaimed Piano Trio was published by Probst in Leipzig, the only one of Schubert's chamber works to be printed before his death on 19 November. When the publisher asked him for a dedication, the composer, who all his life had been denied the fame he deserved, refused with the bitter words, 'This work is dedicated to no one, except to them who take pleasure in it.'

ROMAN HINKE
Translation: Derek Yield

Es waren die übergroßen Schatten Beethovens und die aus ihnen erwachsene Haßliebe zu seinem mächtigen Idol, die Franz Schuberts künstlerische Entwicklung auf dem weiten Feld instrumentaler Gattungen auf Schritt und Tritt begleiteten. Ob bei seinen Sinfonien, den Klaviersonaten oder den Streichquartetten – lange rang er mit der schweren Last, die Beethovens musikalisches Erbe auf die gesamten nachfolgenden Künstlergenerationen von Schumann über Brahms bis hin zu Mahler gelenkt hatte. Die große Zahl von Fragmenten bestätigt diese Mühsal auf der Suche nach eigenen Ausdrucksmitteln und formalen Lösungen ebenso wie sein oft zitierter Ausspruch: *Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?* Immer wieder legt Schubert unfertige Manuskripte beiseite, verunsichert über die Tragfähigkeit ihrer musikalischen Konzeptionen, und flüchtete sich in die scheinbar heile Welt von Gelegenheitskompositionen, von Tänzen und Märschen.

So nimmt es nicht Wunder, daß es auch auf dem Gebiet des Klaviertrios, der von Haydn etablierten und von Beethoven zur beeindruckenden Blüte geführten Gattung, lange dauern sollte, ehe Schubert die Enttäuschung über jenen frühen, in seinen Augen wohl kläglich gescheiterten Gehversuch überwunden hatte, der als einzelstehender Sonatensatz unter der Nummer 28 in Otto Erich Deutsch Verzeichnis seiner Werke eingegangen ist. Dieses 1812, also noch während der Zeit von Schuberts Lehrjahren am Wiener Stadtkonvikt entstandene und erst 1923 veröffentlichte Allegro in B-Dur zeigt sich trotz mancher dramatischer Impulse noch weitgehend in der Klangsprache Mozarts und Haydns gefangen, bleibt konventionell in der Behandlung der Sonatenform (auffällig marginal der Durchführungsteil) und weist dem Violoncello eine noch wenig eigenständige Rolle zu. Obgleich ein Reifewerk par excellence darf auch das vermutlich 1827 niedergeschriebene, später sogenannte *Notturmo* in Es-Dur (D 897) als Torso eines mehrsätzig konzipierten Stückes gelten – möglicherweise als ursprünglicher Entwurf eines langsamen Satzes für das Klaviertrio D 898. Stimmung und formale Konzeption des fünfteiligen Adagios erinnern nicht von ungefähr an den langsamen Satz des berühmten Streichquintetts (D 956). Der ruhigen Andacht in den melodischen Linien des klammerbildenden Eröffnungsabschnitts stellt Schubert die hymnische, erregte Klanglichkeit der harmonisch weit entfernten Mittelteile dialektisch gegenüber und läßt deren Spannung auf sublimen Weise in die verkürzten Rekapitulationen des Hauptgedankens hinüberspielen.

Denk Dir einen Menschen, hatte Schubert im März 1824 in einem Brief an den befreundeten Maler Leopold Kupelwieser geschrieben, *dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichts geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist?* Anders als in den späten Liederzyklen scheint die aus diesen Zeilen sprechende düstere, zuweilen quälende, tatsächlich jedoch niemals lähmende Schwermut der letzten Lebensjahre – gefördert von menschlicher Einsamkeit, künstlerischer Isolation und körperlicher Entkräftung – in Schuberts Hauptwerken des Genres, den großen Klaviertrios D 898 und D 929, auf den ersten Blick keinen Niederschlag zu finden. Doch entdeckt man bei genauerer Betrachtung auch hier eine Reihe von Indizien für die innere Zerrissenheit und Labilität einer vermeintlich heiteren Stimmung – Doppelbödigkeiten, wie sie letztlich einer breiten und verständigen Schubert-Rezeption für lange Zeit als unüberwindliche Hürde in Wege standen.

So gilt heute als sicher, daß auch das der Zählung nach erste, der Entstehungschronologie nach vermutlich aber später entworfene Trio in B-Dur (D 898) nicht zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt wurde. Schuberts Reifestil manifestiert sich hier in einer grandiosen Beherrschung der kammermusikalischen Faktur, innerhalb derer die beredete Eigenständigkeit der Instrumente mit dem überraschend dichten Webmuster der polyphonen Arbeit zu widerspruchsfreier Allianz geführt wird. Freudig beschwingt setzt das Allegro moderato des Kopfsatzes ein und knüpft mit der Gegenüberstellung eines liedhaften Seitengedankens zunächst unmißverständlich an die Topoi klassischer Sonatenexpositionen an. Ganz Schubert indessen ist die nach einer verstörenden Generalpause zögernd anknüpfende, seltsam nachdenklich anmutende Schlußgruppe. Sie wirft Fragen auf, die in der folgenden Durchführung zu erheblichen Verwerfungen im harmonischen Gefüge des Satzes führen, und damit zu einer kaum erwarteten dramatischen Klimax. Wie ein Gegenentwurf hierzu klingt das Andante, dessen von Melancholie und leiser Resignation getragenes, in sich kreisendes melodisches Material eine Ruhe verströmt, die sich auch von den kurzen Aufschwüngen im c-Moll-Mittelteil kaum erschüttern läßt. Rhythmisch vertrackt und temperamentvoll im Ton, schießt das Scherzo noch einmal zu Beethoven hinüber, räumt jedoch dem Melos im schlichten, wengleich harmonisch hintergründigen Trioabschnitt wieder den

unangefochtenen Vorrang ein. Ein wahrer harmonischer Irrgarten öffnet sich im Finalrondo. Dieser führt ein scheinbar harmloses, munter verspieltes Hauptthema in immer entlegeneren Tonarten und stellt im Verbund mit kapriziösen rhythmischen Asymmetrien die eingeschliffenen Hörerwartungen auf eine harte Probe. An keinem anderen der späten Kammermusikwerke Schuberts ist der für seine Vorstellungswelt so charakteristische Zwiespalt zwischen Schein und Sein in derart eindringlicher Weise zu studieren.

Nach Rückkehr von einem Besuch bei der Grazer Familie des befreundeten Rechtsanwalts Karl Pachler im Herbst 1827 begann Schubert mit der Niederschrift des Klaviertrios in Es-Dur (D929). Das eröffnende Allegro – von Robert Schumann als *zürnende Himmelserscheinung* beschrieben und mit den sprechenden Attributen *handelnd, männlich, dramatisch* belegt – verblüfft mit einer fesselnden Emphase, wie sie ähnlich nur noch in den Ecksätzen der großen C-Dur-Sinfonie erscheint. Die Exposition führt drei Themen von sehr gegensätzlicher Gestalt aus und sprudelt förmlich über vor gedankenreicher Eloquenz. Momente der Entspannung bleiben darin nur Episode, ja selbst aus dem kantablen zweiten Seitengedanken leitet Schubert im Durchführungsteil enorme, zur dynamischen Ekstase im dreifachen Forte zwingende Kräfte ab. Einen *Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte*, sah Schumann im folgenden Andante. Und in der Tat malt der marschartige Schritt des sehnsüchtigen Hauptthemas, das im Lauf des Satzes immer unheimlichere, trostlosere Verwandlungen erfährt, ein überaus treffendes Bild jenes freudlosen Wanderers, der uns in Schuberts Musik wieder und wieder begegnet. Dieses Thema ist es auch, das nach einem um Versöhnung bemühten Scherzo als gewichtige Episode, als grüblerische Rückblende im weit ausgreifenden Sonatenrondo des Finales wiederkehrt und die zyklische Idee der Gesamtarchitektur unterstreicht. Es bildet scharfe Einschnitte in einem Schlußsatz, dessen anfänglich freundliche Miene sich immer häufiger zu einer Art verbissenem Überschwang verzerrt. Doch gewinnt Schubert aus ihm auch das Material für die strahlend überhöhte Coda, deren affirmative Geste selbst Schumann sprachlos machte.

Dem Es-Dur-Trio wurde die Ehre zuteil, Eingang zu finden in das erste und einzige öffentliche Konzert mit eigenen Werken, das Schubert jemals ausrichtete. Am 26. März 1828 brachte der berühmte Geiger Ignaz Schuppanzigh das Werk gemeinsam mit dem Cellisten Joseph Linke und dem Pianisten Karl Maria von Bocklet im Lokal des österreichischen Musikvereins unter den Tuchlauben zur Aufführung – auf den Tag genau ein Jahr nach Beethovens Tod. *Der Saal war vollgestopft*, protokolliert der befreundete Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld, *jedes einzelne*

*Stück wurde mit Beifall überschüttet, der Komponist unzählige Male hervorgerufen. Das Konzert warf einen Reinertrag von beinahe achthundert Gulden ab, was damals für eine Summe galt. Die Hauptsache aber: Schubert hatte sein Publikum gefunden und war mit dem frischesten Mute erfüllt. Ein später Triumph also. Zu spät gewiß. Doch immerhin erlebte das so erfolgreiche Trio ein halbes Jahr darauf beim Verlagshaus Probst in Leipzig seine Drucklegung, als einziges von Schuberts Kammermusikwerken vor dessen Tod am 19. November. Dem Wunsch des Verlegers nach einer Widmung widersetzte sich der zeitlebens um den ihm gebührenden Ruhm betrogene Komponist freilich mit den bitteren Worten: *Dedicirt wird dieses Werk Niemandem außer jenen, die Gefallen daran finden.**

ROMAN HINKE

Prolongez le plaisir de cet album sur votre nouveau site

Extend your musical experience
by exploring our completely redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...

Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...

Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...

Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...

Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...

Pre-order or purchase albums via the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media





Trio Wanderer – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOSEPH HAYDN
Piano Trios Nos. 32, 35, 40 & 41
CD HMM 902321



Piano Trios Nos. 39 & 43-45
CD HMG 501968

FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY
Piano Trios Nos. 1 & 2
CD HMA 1951961



ROBERT SCHUMANN
**Complete Piano Trios
Piano Quartet & Quintet**
*Christophe Gaugué, viola
Catherine Montier, violin*
3 CD HMM 902344.46

JOHANNES BRAHMS
**Complete Piano Trios
Piano Quartet**
Christophe Gaugué, viola
2 CD HMC 901915.16



LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Complete Piano Trios
Triple Concerto**
*Gürzenich-Orchester
James Conlon*
5 CD HMX 2932100.04



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2000, © 2024

Enregistrement réalisé à l'Arsenal de Metz

(10-14 juillet 2000)

Direction artistique, prise de son et montage : Jean-Martial Golaz

Partitions : Editions Henle & Bärenreiter

Photos : Marco Borggreve

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

www.triowanderer.fr